

# Le cinéma projeté

François Albera, université de Lausanne (Suisse)

**Cet article s'inscrit dans une recherche en cours à l'université de Lausanne, dont le « programme » a été exposé, en commun avec Maria Tortajada, lors du VII<sup>e</sup> Congrès de Domitor (Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps) à Montréal en 2002<sup>1</sup>.**

**E**n nous intéressant aux « précurseurs » du Cinématographe ou de la Télévision qu'on a coutume de citer en prémices à bien des travaux d'histoire de ces médias, nous voulons formuler une hypothèse et tenter de la vérifier sur pièces. Selon nous, ces « utopies » – textes, en général littéraires ou en images, mais aussi de vulgarisation scientifique – des technologies de la communication qui fleurissent en particulier au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, mais que l'on trouve bien avant<sup>2</sup> ou bien après<sup>3</sup>, sont moins des précurseurs, des inventions prospectives que des actualisations de « possibles » de ces technologies qui leur sont contemporaines. Ces fictions offrent, en somme, un terrain d'expérimentation, un espace d'extrapolation aux recherches et aux appareils ou machines *existantes* en même temps qu'elles témoignent de l'imaginaire de ces technologies et des attentes qu'elles suscitent.

Il est banal de remarquer qu'un auteur de science-fiction n'« invente » rien : ni en termes de mise au point spécifique d'un appareillage, ni même en termes de prévision. S'il était capable d'invention technique, il déposerait un brevet plutôt que d'écrire romans ou nouvelles ; encore que l'exemple de Charles Cros montre, *a contrario*, que l'on peut faire les deux !<sup>4</sup> S'il avait la capacité de prévoir, il deviendrait ingénieur ou chef d'entreprise. C'est pourquoi l'intérêt de ces fictions est moins d'« annoncer » ou de « préfigurer » ce qui va advenir (prophétisme), que d'éclairer certaines dimensions des techniques existantes que l'histoire, privilégiant l'un des usages retenus ou écrasant leurs possibles sous la dominante de leur compossibilité, n'a pas retenues. Ces dimensions ont deux aspects au

moins : les potentialités propres au médium ou à la machine, dès lors que l'on passe du stade artisanal ou du prototype à la généralisation, et les attentes sociales, imaginaires ou pragmatiques, qui les reçoivent et les sollicitent.

Dans un article de *Paris Soir* du 8 mai 1925, Maurice Renard, auteur du *Maître de la lumière*, publie un texte sur la notion d'*anticipation* en littérature. Il y formule l'énoncé *ad hoc* de l'anticipation comme *résolution fictive* :

*« En utilisant les données nouvelles, en prolongeant à travers l'avenir la suite présumée des études en cours, des écrivains doués d'une imagination méthodique, se complurent [...] à résoudre fictivement certains problèmes qui se posaient depuis des siècles et certains autres que le progrès venait seulement de nous soumettre. Ils se sont savamment divertis à supposer l'avènement de possibilités parfois souhaitables et parfois redoutables ; bref, ils se sont livrés à des anticipations, mot dont Wells s'est servi le premier dans ce sens<sup>5</sup>. »*

Dès lors que l'on cesse de s'étonner de la prescience ou de la vision d'avenir de tel ou tel, ses fictions nous révèlent les machines, les dispositifs, le spectateur au-delà des étroites définitions qui se sont instituées, souvent au gré de catalogages, de nomenclatures, de filiations. Dans ces « anticipations » l'échafaudage narratif n'est que le cadre qui permet le déploiement des extrapolations permises par l'objet considéré. On admet que les textes utopiques ou de science-fiction parlent de la société dans laquelle ils naissent, pour la critiquer ; il convient aussi d'envisager les technologies de la communication sous cet angle.

## Le cinéma comme champ de possibles

Comprendre le « cinéma » dans le temps de son émergence à travers les représentations qu'on en donne dans ces récits de fiction, l'envisager comme champ de possibles, dans son extension, c'est travailler à en définir le concept, si, pour reprendre la formule bien connue de Canguilhem, c'est en faire varier les aspects, l'étendre et l'éprouver.

L'un des premiers « profits » de cette démarche est d'envisager un remaniement des partages et des frontières entre médias. Ainsi la partition fort rigide entre « cinéma » et « télévision », qui passe par les valeurs et les desseins respectifs de l'enregistrement, du stockage, de la répétition différée d'un côté, et ceux de la transmission, de la simultanéité, de la contiguïté de l'autre, ne fait que rétroprojeter des distinctions actuelles socialement établies qui ont procédé de choix au sein des médiums et des médias considérés aux fins de spécialisations, de rentabilité, etc. Mais en examinant les textes « utopiques » ou d'extrapolation, on mesure mieux combien ces spécialisations ultérieures – qui ont certainement leur importance pour le développement des médias respectifs<sup>6</sup> – ont, du même coup, occulté une mixité « native » et, sans doute, l'inconséquence qu'il y a à considérer les médias séparément. Le schéma évolutif déroulé par les premiers historiens a contribué à cette occultation en la naturalisant, mais certaines théories sémiologiques ou de l'intermédialité font de même en détaillant les « phases » et les modalités successives qu'ont connues ces médias, en « périodisant », sans les inscrire dans un espace d'intelligibilité plus large. L'un des invariants de ces fictions est en effet de mélanger les différents médias, de faire dériver une machine d'une autre machine-modèle, en particulier les plus performantes du moment, la photographie et le gramophone<sup>7</sup>. D'extrapoler à partir du présent et donc de parler de celui-ci en grossissant certains traits, faisant saillir certains aspects, explicitant certaines choses peu ou mal formulées, bref, en faisant parler la technique présente dans ses potentialités ou ses finalités, et dans ses implications extra-techniques : dans le domaine social, celui de l'imaginaire collectif. On voit par là combien ces médias dessinent des territoires relevant de l'anthropologie : non seulement la fameuse

« victoire sur la mort » qui est sous la plume de tous les journalistes en 1895, et qui inspirait déjà Jules Verne dans *Le Château des Carpathes*, mais l'imaginaire de l'immédiateté (*Le XX<sup>e</sup> siècle* de Robida), de l'ubiquité (le « toucher à distance » d'Apollinaire), de la captation d'un passé dont les ondes sonores et visuelles perdurent (*Le Maître du temps* de Lipparini, *Les Bacchantes* de Léon Daudet), ou dont la lumière nous parvient avec retard telle celle des étoiles mortes (*Le Maître de la lumière* de Maurice Renard), de la réalité virtuelle et de la simulation (*Le Roi lune* d'Apollinaire) voire de la génération asexuée (*L'Ève future* de Villiers – le robot –, *Le cinéma vivant* de Saint-Pol-Roux – les clones)...

L'utopie technologique tient en quelque sorte du lapsus ou de la parole de l'inconscient : elle « crache le morceau », dit tout haut ce qui reste tu. Ainsi *Minority Report* de Spielberg (mais on pourrait prendre bien d'autres analogues, de *Strange Days* à *Matrix*) anticipe de quelques décennies seulement un usage des moyens d'identification, captation, reproduction, vision, préfiguration, simulation, etc. Le film les inscrit dans une topique qui n'est pas celle, admise, domestiquée, de la libération par la technique, mais celle de la surveillance totale, et qui oppose la logique technique entée sur l'objectif de ce contrôle social total – ce qu'elle est assurément depuis la mise en place de la société industrielle – et le droit de l'individu né de la révolution politique bourgeoise au XVIII<sup>e</sup> siècle avec sa notion de *sujet de droit*, doté d'intention, de projet, de responsabilité...<sup>8</sup>

Tels sont quelques-uns des enjeux de ce passage par une littérature souvent ordinaire, de masse, dont on aurait tort de ne retenir que le « haut du panier » (*L'Ève future*, *Locus Solus*, *L'Invention de Morel*, etc.). D'autant plus que ces derniers ouvrages « distingués », et certains qui le sont aujourd'hui devenus (*Le Château des Carpathes*), ont circulé en leur temps selon les modalités de la littérature populaire, le feuilleton en particulier (comme Villiers, Roussel publie dans *Le Gaulois du Dimanche*...). Il n'y a donc pas lieu de hiérarchiser *a priori* entre la « fantaisie » de Robida et les essais de Flammarion, entre Octave Béliard et sa *Journée d'un Parisien au XXI<sup>e</sup> siècle*<sup>9</sup> et Giuseppe Lipparini et son *Maître du temps*<sup>10</sup>, au motif que ce dernier est présenté par Canudo.

## Deux sortes de fictions

Ces fictions sont *grosso modo* de deux sortes : elles imaginent des machines audiovisuelles d'avenir pour jouer le rôle d'éléments contextuels au récit, pour – c'est paradoxal – rendre vraisemblable la prospective. Ces objets imaginaires jouent le rôle d'indices dans la recherche d'un « effet de réel » en quelque sorte...

Ou bien elles font partie de l'objet même du récit, elles le rendent possible ou elles en constituent *l'enjeu*. Le récit est alors engagé dans les termes mêmes que définissent les objets technologiques imaginés, et son déroulement comme son issue deviennent cette expérimentation « à chaud » de ces objets. S'il existe telle ou telle chose dans l'univers imaginé comme il est advenu ou adviendra, alors que se passe-t-il ?

On peut trouver des exemples de ces deux attitudes, dont la première est évidemment la plus courante, la plus nombreuse, chez le même auteur. Ainsi Jules Verne dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* ou dans *L'Île à hélice* ou dans *Les 500 millions de la Begum* imagine-t-il des objets du futur, mais ne leur fait jouer pratiquement aucun rôle dans la conduite du récit. Ce sont des indices de cet avenir fabuleux (le XX<sup>e</sup> siècle) ou de ce lieu utopique (île créée *ex nihilo*). Alors que dans *Le Château des Carpathes*, la projection du « film », le dispositif mis en place, tout concourt à définir un ensemble de paramètres qui ont leur source et leur solution dans ces objets techniques nouveaux. Il faut en effet dans ce roman un élément extérieur – un colporteur juif – qui apporte un objet nouveau, né de la technologie moderne, du monde industriel, etc., *une lunette* appareillant la vision, fût-elle la plus affûtée (comme celle du berger), et qui rend visible quelque chose qui demeurerait invisible et donc ignoré (la fumée s'élevant d'un donjon réputé inhabité). Ce quelque chose rompt la quiétude (littéralement il inquiète) et introduit à la découverte d'un ensemble de faux-semblants sonores et visuels qui étaient, jusque-là, appréhendés sur le mode de l'irrationnel et deviennent maintenant rationnels ; ce sont des machines à illusion, à transmission, à reproduction et ce sont des dispositifs qui supposent un emplacement, des conditions et une situation pour produire leur effet.

Mais si les récits du premier genre nous intéressent au premier chef en raison de leur profondeur réflexive quant à

ces dispositifs techniques, puisqu'ils y réfléchissent en les mettant à l'épreuve, les récits du second genre nous intéressent également en tant que concrétisations d'extrapolations techniques et donc de mise à jour de potentialités des technologies existantes et d'attentes nourries à leur endroit. Ainsi dans *L'Île à hélice*, voit-on évoqués un *télé-autographe*, qui transporte l'écriture comme le téléphone transporte la parole<sup>11</sup>, le *kinétographe*, qui enregistre les mouvements, étant pour l'œil ce que le phonographe est pour l'oreille (les propres mots d'Edison), le *téléphote* qui reproduit les images (machine imaginaire introduite par du Montel dans son *Microphone, radiophone et phonographe*, en 1882), sans compter le *gramophone* et le *théâtre-phon*. On trouve encore « une montre parlante, une montre phonographique », sans compter la généralisation des instruments de mesure de Marey :

*« Chaque habitant connaît exactement sa constitution, sa force musculaire mesurée au dynamomètre, sa capacité pulmonaire mesurée au spiromètre, sa puissance de contraction du cœur mesurée au sphygmomètre, son degré de force vitale mesurée au magnétomètre. »*

Ce type d'approche nous permet de comprendre la place que le cinéma a pu occuper comme « interprétant » pour imaginer et parfois commencer de mettre en place des dispositifs intermédiaires. Songeons en particulier aux projets de kiosques d'information, tours, tribune multimédia, que les architectes et plasticiens soviétiques élaborent dans les années vingt et dont il nous reste de nombreux dessins et plans, signés Rodtchenko, Lissitzky, Klutis, Gabo. Dans chacun de ces dispositifs, on voit se combiner l'écran qui surmonte l'édicule, le pavillon du phonographe ou de la radio, l'espace pour les affiches, les journaux et les livres, le téléphone et le télégraphe, l'antenne pour capter et pour envoyer. Ces dessins, notamment ceux de Klutis, sont souvent « montés » sur un globe terrestre, ce qui indique bien leur vocation mondialiste (on disait alors internationaliste). Ainsi la « Tribune Lénine » de Lissitzky, sorte de bras articulé métallique diagonal supportant une dunette déjetée auquel s'agrippe l'orateur penché vers ses auditeurs, comporte-t-elle un écran au-dessus de ce dernier qui prévoyait de visualiser pour la foule sa propre image (direct) et la mêler à des « actualités », nouvelles des luttes

sociales dans le monde ou manifestations dans d'autres parties du pays, rappels historiques, etc. Si ces projets n'ont que très partiellement vu le jour<sup>12</sup>, Lissitzky put néanmoins, et jusque dans les années trente, mettre en espace des expositions de photographies, films, radio, combinés. D'autre part, ces fictions tendent à ce qu'on appelle aujourd'hui image virtuelle, simulation ; elles exercent la fonction de l'ordinateur et de ce qu'il permet, en recourant à d'autres systèmes évidemment (l'électricité, la radioactivité, les ondes : il faut d'ailleurs étudier de près les changements de paradigmes entre le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et celui du XX<sup>e</sup>).

Saint-Pol Roux reprend le désir d'immortalité dans son appel à dépasser le « cinéma affiche » ou « lanterne magique » vers un « cinéma vivant » (où l'on crée des êtres par génération asexuée). Il prête à ce dernier toute une série de facultés de « résurrection » du passé et imagine une banque d'images et de sons qu'on pourrait convoquer à son gré (reprise élargie du « projet » de Cyrano de Bergerac avec le son, puis de la plupart des auteurs, y compris l'Edison de Villiers, tous hantés par l'idée d'archiver et de rendre ces archives disponibles à tout moment) :

*« Le cinéma n'a pas encore totalement évolué [...]. Dans une étude abandonnée, j'écrivis que (même je prévois que) le cinéma finirait vivant, qu'on appellerait les personnages, qu'ils viendraient chez nous, dans nos meubles, à notre table, et qu'il y aurait à domicile des soirées César, Dante, les personnages étant emplis de leurs formules essentielles et de leurs paroles définitives.*

*Un monde cinétique va survoler le nôtre.  
Personnages détachés, magnétiques. [...]*

*D'abord :*

*1° les images se tiendront dans les cadres d'une salle, théâtre ou temple,*

*Puis :*

*2° elles s'individualiseront par elles-mêmes [...] par groupe d'œuvres et pourront être évoquées par les appeleurs, vous ou moi possédant l'appareil évocatoire, alors ces images viendront à notre appel, les Charlot, les Pickford d'alors, et nous les recevrons chez nous, dans notre salon ou n'importe*

*où, dehors dans un jardin ou dans un bois ou sur une terrasse. Chacun de nous, solitaire ou non, pourra recevoir les Images chez soi, nous aurons ce soir Cléopâtre, Danton, la Du Barry, et ces ombres seules ou groupées en œuvre peupleront nos demeures en un déclic. [...]* »

Notes

1 Ce programme de recherche a été publié sous le titre « L'Épistémè "1990" » dans André Gaudreault, Catherine Russell, Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX<sup>e</sup> siècle*, Lausanne, Payot, 2004, p. 45-62. Participent également de cette recherche plusieurs études déjà publiées concernant Alfred Jarry, Guillaume Apollinaire, François David, Saint-Pol-Roux, etc.

2 Les « paroles dégelées » de Rabelais, les « éponges magiques » de Sorel ou les « boîtes » à sons de Cyrano.

3 *Le Cinéma vivant* de Saint-Pol-Roux ou *L'invention de Morel* de Bioy Casares.

4 Mais on observera que dans son conte « Un drame interastral » paru en 1872 dans *La Renaissance littéraire et artistique* – où un couple d'amoureux de l'an 2872 échange, entre la Terre et Vénus, des photographies en série propres à « la reproduction du relief et des mouvements » sur des supports de « fumées ou de poussières », ainsi que le son de leurs voix –, Charles Cros ne fournit aucun détail sur la technologie en œuvre qu'il avait évoquée en 1869 lors d'une conférence à la demande de Camille Flammarion et qu'il exposera devant l'Académie des sciences en 1873.

5 Maurice Renard, « Le Maître de la lumière », dans *Romans et Contes fantastiques*, Paris, Laffont « Bouquins », 1990. Précisons toutefois que Wells eut des prédécesseurs : Poe, Villiers, Verne, Flammarion, Rosny aîné.

6 Songeons à la fameuse « spécificité » qui a mobilisé la réflexion et la pratique des cinéastes depuis la fin des années dix et qu'on a rejouée successivement pour la vidéo après la photographie et d'autres.

7 On trouve aussi bien la formule « faire pour l'œil ce que le gramophone fait pour l'oreille » (Edison) que l'expression « photographie de la voix ».

8 Comme toujours chez Spielberg cependant, ce passionnant débat, qui oppose dans le film un représentant du ministère de la Justice et un policier, est biaisé par un récit édifiant où, en expurgeant le « méchant », on paraît innocenter le système. En outre il introduit des médiums avec ses personnages hyper-sensibles qui voient à l'avance les crimes à venir.

9 « Lecture pour tous », *Revue universelle et populaire illustrée*, 13<sup>e</sup> année, 3<sup>e</sup> livraison, décembre 1910, p. 286-296.

10 *Les Annales* n° 1340 et 1341 des 28 février 1909 et 7 mars 1909.

11 Dans *Paris au XX<sup>e</sup> siècle* (1863), il était question de la « télégraphie photographique, inventée au siècle dernier par le prof. Giovanni Caselli de Florence, [qui] permettait d'envoyer au loin le fac-similé de toute écriture autographe ou dessin, et de signer des lettres de change ou des contrats à cinq mille lieues de distance » (p. 70). On se rappelle que chez Villiers, Edison dispose d'un tel appareil.

12 On passe du pavillon de Melnikov à l'Exposition des Arts Décoratifs de 1925 à Paris avec des aménagements intérieurs de Rodtchenko, au pavillon soviétique de l'Exposition universelle de 1937, surmontée de la statue de Mukhina de la kolkhoziennne et de l'ouvrier.